

Per JOHN ELSOM
Traducció: Núria Salvat

|| *Publicat a la revista The World and I. Tardor de 1997*

Al'oest, hem agafat l'hàbit de pensar en el temps d'una manera lineal, des del passat cap al present i el futur, pas a pas, cap endavant i, tot i que ensopeguem o perdem el nostre sentit de la direcció, el procés continua cap endavant. Una lliçó a aprendre, però, de la barreja de companyies que anualment es reuneixen al Festival Internacional de Teatre Experimental del Caire és que les nocions occidentals de progrés no són universalment compartides. En algunes societats, el temps és més circular que lineal o està localitzat en èpoques divines. En algunes d'elles, pot ser més regressiu que progressiu, els avantpassats divins fan de jutges dels seus descendents inferiors, el *present* (i no pas el passat) és història. Per als postmodernistes d'arreu, el temps és una qüestió d'opinió, de saber com una societat imposa les seves idees en la multidimensionada naturalesa de la realitat.

El temps, de fet, és l'eternitat censurada; i mentre viatgem d'un lloc a un d'altre, ens movem d'un tipus de sistema de censura cap a un altre. A la Gran Bretanya, hi tenim una ben construïda o sempre acurada imatge, si més no, del nostre passat. Prové de la nostra literatura, pintura i dels llibres d'història en els quals, quan jo estudiava, totes les èpoques es classificaven amb els noms dels monarques britànics. Sabem com era l'Anglaterra de Jane Austen i que se n'ha anat per sempre; per això hem heretat uns indrets per projectar el que de tot això ha romàs. Però si prenem un vol de quatre hores cap als pobles de les planures de Galítsia a Ucraïna, ens podem trobar amb un paisatge pastoral similar al de finals del segle XVIII, amb cabres de morro llarg, carros amb rodes de fusta tirats per bous i amb camperols que venen pomes i glans als marjals dels camins que no són més que viarany polsegosos. Nosaltres assumim que el món modern és el nostre i que el món primitiu és el seu, però per què hauríem de creure que la resta del món es mou en la nostra direcció? Podria ser-ne l'oposada. Si caminem per un poble d'un país estranger i s'assembla a l'Anglaterra d'Austen, passem per alt el fet que de la mateixa manera l'Anglaterra d'Austen ens està observant.

Al Caire, com a un dels tres membres del jurat preseleccionador, la meua tasca era escollir entre una seixantena de produccions, trenta de les quals serien presentades al jurat internacional i optarien als premis. Els meus col·legues eren Richard Martin, l'actor-director del Teatre Toursky de Marsella (França) i Ricard Salvat, director i catedràtic de la Universitat de Barcelona (Espanya). Tots tres (en termes egipcis) érem de l'oest. Ens van demanar que ignoréssim els muntatges que no fossin experimentals. Pel fet de ser "experts"

occidentals, hi havia el parer que la modernitat fos el nostre objectiu. Algunes companyies, però, com la Chapel of Change de Melbourne (Austràlia), cerquen les seves arrels en un edèn sagrat on els ritus del passatge entre vida i mort eren suavitzats per un nou xamanisme. D'altres, com la Dance Hotel, d'Àustria, tenien unes tècniques tan acurades, considerades en un temps avantguardistes, que hom les hauria pogut classificar com a nou classicisme. El terme *experimental* es feia estrany d'aplicar en aquesta confiança corprenedora.

Tot i això les hi vam incloure, però vam traçar una línia a *Chimilidique*. Aquesta comèdia explica el que passa a Uzbekistan la primera nit de noces. La feliç parella seu en un cantó d'una habitació amb cortines; la núvia està tapada modestament i el nuvi cobert majoritàriament per la frustració. Mentrestant, llur famílies discuteixen a fora sobre el seu futur. El matrimoni entra de tant en tant per donar-los consells, l'objectiu dels quals (segons s'explica en una nota del programa) és "desenvolupar-ne l'educació sexual i mantenir el respecte al llarg dels anys". Quan especulàvem sobre si aquests costums no haurien millorat el malaventurat casament de la reialesa britànica, els mitjans de comunicació informaren de la tràgica mort de la princesa Diana i fou com si les nostres visions del món col·lidissin estranyament i es fragmentessin tal com ho féu el seu cotxe, que circulava a alta velocitat. Gairebé podríem escoltar els ancians d'Uzbek a Tashkent advertint les seves filles contra el fals *glamour* d'occident; mentrestant els *paparazzi* i les ties turmentades que en vida donaren consells a Diana, semblaven les extenses famílies d'amics i veïns que espien les noces a *Chimilidique*.

D'altra banda, com a part del festival, hi va haver un simpòsium sobre teatre feminista, on es produí una altra diferència d'opinió sobre què és *passat* i *futur*. Per Linda Fitzsimmons, acadèmica britànica, el feminisme és essencialment un moviment polític, un intent de rectificar les injustícies antigues; però, com remarcà secament una altra delegada "en els rangs de l'opressió mundial, la feminitat angloamericana no ha estat la víctima més conspícua". Per Magda Zurowska, comentarista polonesa de televisió, el feminisme porta cap a una competitivitat sexual i cap a una mena d'indecisió on totes les convencions del procés de fer la cort són sospitoses, i ens porten envers una nova brutalitat. El simpòsium, quant a la forma, fou políticament correcte —*chairperson* en lloc de *chairman*—, però el veritable col·loqui dels delegats àrabs va ser sobre atrocitats actuals —la duresa de l'adulteri, l'ablació del clítoris a les nenes, matrimonis per conveniència, divorcis massa fàcils i les crueltats amagades. Sovint les solucions semblaven més religioses que polítiques, perquè d'una observació estricta dels costums islàmics, oposats als codis laxos del liberalisme occidental, se'n desprèn el motiu pel qual, cada vegada que torno al Caire, veig més dones tapades amb vels negres, però més noies joves amb texans estrets i samarretes cenyides. Durant més d'un segle, la guerra entre el que és vell i el que és modern s'ha estat produint a les arenes dels costums sexuals, essent la moda del carrer la seva heràldica.

Els tres "mosqueters" del jurat preseleccionador acceptàrem que, com a la política sexual, les societats tenen moltes interpretacions del punt de tall

a partir del qual un espectacle es pot considerar teatre experimental; i aquest fou el motiu pel qual vam passar alguns vespres examinant el terreny teatral del Caire, el qual té les seves pròpies *avant* i *derrièregardes*. Com s'esdevé a París o Londres, hi ha tres àmplies tendències teatrals: les companyies subvencionades per l'Estat, els teatres comercials i els grups estudiantils o experimentals. La comparació, però, es fa difícil ja que els espectacles al Caire comencen sovint a les 21.30 h i són molt llargs, mentre que a Londres comencen a les 20 h i solen ser relativament curts. En el *show business* del Caire —que es basa a produir representacions per als turistes àrabs d'altres parts de la regió— la quantitat triomfa freqüentment sobre la qualitat, com ara a *Cream and Honey* (Nata i mel), una comèdia musical protagonitzada per Fifi Abdul i l'estrella *pop* Medhat Saleh que tracta de dues germanes bessones separades després de néixer, una criada al camp i l'altra, a la ciutat. Només el cor podria haver omplert, tot sol, tot un autobús.

Els crítics egipcis estaven avergonyits d'espectacles com *Cream and Honey*. L'eminent crítica d'Al-Ahram, Nehad Selaiha, descrivia l'escena comercial com "una competició de vulgaritat i estupidesa". Fifi Abdul contestà, a la manera de *Liberance*, que ella podia construir una piràmide amb tots els seus diners. *Cream and Honey* em recordà un desesperat espectacle de carretera dels anys 'cinquanta amb tres còmics ben coneguts i una estrella, Fifi, que era molt coneguda com a ballarina de la dansa del ventre, però que cantava, ballava i (fins a un cent punt) actuava grollerament, a l'estil de Sophie Tucker. He passat vespres pitjors al teatre, però Nehad Selaiha considerava que es podia trobar una molt acceptable cara del *show business* a *Mama America*, una farsa política antiamericana protagonitzada per Mohammed Sobhy, que actuava i dirigia amb l'energia de Phil Silvers però sense gens de la destresa de Sergeant Bilko, ja que sempre estava al cantó derrotat.

Mama America era un xou per a turistes d'altres països àrabs més rics, perquè el preu d'una entrada, 150 lliures egípcies, és aproximadament el sou mitjà mensual al Caire. El xou expressava el que significa ésser estafat per l'oest pel fet d'haver d'estar semipermanentment un lloc per sota. Aquest sentiment es pot trobar en l'espectre del teatre àrab, al festival i a fora. El millor exemple va venir, sense referències polítiques, d'una companyia de Tunis, *The Dance*, l'espectacle de la qual —*Without Anything* (Sense res), que es devia tècnicament a la coreògrafa Pina Bausch— s'identificava amb les "comunitats expulsades", amb els robustos pidolaires sense casa i sense Estat que acampen a la nit als afores de ciutats com ara el Caire i que són retirats, defensius i violents, cada matí per la policia. Aquests rebuigs expressen una metàfora del que és ser arraconat i degradat, com molts àrabs s'hi senten per culpa de l'oest.

Say a Hymn... (Canta un himne...) —títol d'un espectacle de la Kuwaiti Association of Civil Theatres [sic]— *to Wake up the Giant* (per despertar el gegant), és una obra en què el gegant representa les forces del bé per superar els dimonis del desig i l'opressió, i "aconseguir" (tal com diu el programa) "una llibertat perduda". Era una mena d'al·legoria "en un lloc inespe-

cífic o en un temps indeterminat"; hagués estat interessant, però, saber de quin tipus de llibertat es tractava i com era aquesta pèrdua. ¿Els kuwaitians creuen que després de la Guerra del Golf contra l'oest han perdut la seva llibertat? Els teatres estudiantil i experimental han mirat cap enrere per descobrir una identitat egípcia (i àrab) comuna. Vaig anar a una assaig general d'una producció que va guanyar un premi, *Seven Days of Man* (Set dies de l'home), adaptada per Semeh Mahran del llibre d'Abdul Kasem Hakim, representada en un pati antic, Wekalet Al-Ghori, on, mirant a través d'un embut de columnes i balcons podia veure brillar una estrella sobre un cel de vellut fosc. L'argument de *Seven Days* concentrava un conflicte generacional entre un pare religiós i el seu fill, a qui agrada la música *pop* occidental; hi havia, però, moltes al·legories sobreposades, tal com succeeix amb el títol, i el director, Nasreh Mahmood, hi juxtaposava cançons tradicionals amb música *pop*, escenes de coratge antigues (jeure sobre llits d'agulles) amb d'altres contemporànies (ballar *break-dance*), per forjar-nos la idea que les famílies han de conviure conjuntament amb respecte —el que és vell, enfortit, i no debilitat pel contacte amb allò que és nou—.

Altrament, aquest tipus de compromisos eren menys evidents que l'intent de recrear el passat com a recerca de la identitat nacional, el que part dels servidors civils de la UNESCO denominen *empowerment* (enfortiment), on es creu que les veus occidentals són amplificades fins al punt que submergeixen tots els altres llenguatges, accents, hàbits i creences. *Stable* (Estable) era un espectacle d'El-Gomhoria, un petit teatre adossat a l'edifici del Teatre Nacional, en què es recreava una antiga cerimònia religiosa (naixement, copulació i mort a Egipte), en la qual s'utilitzen tambors i gongs, i dues ballarines primàries i bellíssimes. Aquest tipus de produccions són representatives de la nova generació teatral d'Egipte i la seva *avant-garde* que es mou contra el corrent del teatre contemporani occidental en el qual les seves nocions del futur no són les nostres; tot això ens dirigeix cap a una altra llum completament diferent del rol del comitè preseleccionador. Èrem allà per autenticar la modernitat de les produccions occidentals o simplement per ensenyar a les companyies egípcies i àrabs el que havien d'evitar?

El tipus de produccions que haurien d'estar acceptades sense discussió com a "avantguarda" a Edimburg o Avignon, eren rebudes amb ironia al Caire, amb uns correctes aplaudiments, més detestables que el silenci. Hi va haver una producció ecologista del Japó, *Holocaust*, una representació d'alt nivell artístic que escenificava un collage de desastres del segle vint davant l'esfinx al teatre del So i de la Llum. L'esfinx, em sap greu dir-ho, feia l'efecte d'haver-ho vist tot abans. El festival contenia una nova obra de Marin Sorescu, del Teatre Craiova de Romania, un esdeveniment important. El premi més important, però, se l'endugué la representació més modesta del programa, un drama minimalista, *70 Hill Lane* (Camí del turó, núm. 70), que s'aguantava literalment amb cinta adhesiva (a partir de la qual es construí el decorat), de l'Improbable Theatre de la Gran Bretanya. Hi va haver bones companyies de dansa moderna d'Hongria, Bèlgica i Àustria, però cap que pogués competir amb la seriositat de The Dance de Tunis. I, amb tots els res-

pectes, l'experimentalisme com a idea té una dimensió més àmplia al nord d'Àfrica i a l'Orient Mitjà que a Europa o als Estats Units.

Nosaltres, a occident, assumim generalment que tots els artistes tenen el dret de provar coses, encara que en aquest procés facin el ridícul: això és el que significa l'experimentalisme, una capacitat infinita per realitzar alguna cosa diferent. És una representació: no hi ha res fonamental en joc. A través del món àrab, però, no solament la modernitat (a la qual aspira l'experimentalisme) està lligada generalment al materialisme occidental i és objecte de controvèrsia política, sinó que també es troba en el centre del conflicte entre els liberals islàmics i els fonamentalistes. Fou un gest valent per part del ministre de Cultura egipci el fet de començar un festival com aquest fa nou anys i continuar donant-li suport, en un temps en què en un altre indret del nord d'Àfrica la batalla entre les dues ales de l'Islam s'acosta a un estat de guerra civil.

L'escriptor i actor algerià Abdelkader Alloula va ser una víctima d'aquest conflicte. En ell s'inspirà la contribució algeriana del Festival, *The Love Journey* (El viatge de l'amor), un documental musical que tracta de la fundació postcolonial d'Algèria i que acaba amb una defensa poderosa i desesperada de la tolerància. El personatge central era un artista no gaire diferent a Alloulah. En la vida real, Alloulah dirigia un teatre provincial a Oran construït pels francesos i va descobrir que la manera occidental de dirigir el seu teatre no impressionava gaire l'audiència local, no pas perquè fossin hostils al teatre per si mateixos, sinó perquè fracassava en l'intent d'encaixar amb els patrons de vida locals. Va examinar les formes teatrals tradicionals àrabs d'Algèria i es quedà absort amb la tradició oral d'explicar històries. Les obres com *El-Ajwaad* (La bona gent, 1984) barrejaven la tradició nord-africana d'explicar contes amb caricatures del tipus de propaganda anticapitalista de Brecht, cançons i danses; *The Love Journey* seguia aquest estil, encara que hi mancava la seva destresa.

Vam coincidir el 1987 i em va portar a Mesra, una petita ciutat mercantil a les portes del desert del Sàhara on els grangers comencen a vendre la seva mercaderia a les quatre de la matinada. Cap a les nou, quan els negocis primerencs perden el seu frenesí i el sol comença a brillar amb força al cel, el rondallaire ve del desert, el *Rauei* (com allà li diuen), el *Meddah* i el *Hakawati*, a altres indrets del nord d'Àfrica. Arriba sol (o amb un nen que l'ajuda) vestit amb un *burnous* (una mena de barnús amb caputxa) i unes sandàlies, i porta un bastó llarg amb el qual dibuixa un cercle a la sorra. Es treu les sandàlies deixant-ne una a l'esquerra i l'altra a la dreta, i s'ajup esperant que es reuneixi l'audiència. Les sandàlies, el cercle i l'oscil·lació del barnús marquen els límits del seu escenari; i quan la petita multitud se situa al seu voltant, els que són al capdavant, ajupits, els que són darrere, estirant el coll, comença a cantar d'una manera fluixa un cant meditatiu, con si entrés en trànsit, abans d'introduir-se en la seva veritable representació.

La reputació d'alguns rondallaires s'estén a bastament a través del desert. Tot i que hi ha diferències entre el *Rauei* i el *Hakawati*, que és un ron-

dallaire més urbà, tots dos parlen amb una mena de prosa rítmica trencada per cançons, per facilitar el record. Cada un té un repertori de contes, que no són més que anècdotes còmiques, però que hi poden incloure paràboles i enfrontaments èpics entre el bé i el mal, fragments d'història i escàndols polítics moderns; ara bé, el que nosaltres reconeixem en les seves imatges del món modern, és una altra qüestió.

Aquestes sorprenents representacions amb un sol individu poden durar tres hores o més, fins que el sol arriba al punt més alt en el cel i el Rauei està assegut sobre la seva ombra. El pagament és simple. Cap al final de la representació els oïdors llencen monedes dins del cercle, però, si algun espectador intenta tallar la història i llença els diners massa aviat, el Rauei el renyarà i apartarà el tribut cap a un costat. Alguns membres del públic interrompen desconcertats el rondallaire tot queixant-se perquè recorden que l'any anterior havia dit alguna cosa diferent, fet que pot portar a una discussió acalorada. El Rauei no és un captaire sinó més aviat un profeta itinerant. A l'Alcorà, hi ha advertiments perquè les seves paraules no siguin preses gaire seriosament.

Quan Alloulah i jo tornàvem de Mesra cap a Oran, vam poder veure les antenes parabòliques als terrats del carrer i vam saber que, a una altura més baixa que la del sol, els satèl·lits retransmetien programes televisius com *Dallas* o *Dinastia*. Ens vam plantejar quant de temps podria el Rauei continuar mantenint aquesta mena de competició. Potser l'única manera de retenir la seva memòria era entrelligant-la utilitzant una paràbola brechtiana d'Alloulah. Hem de recordar el Rauei? No és un xarlatà que explica històries fabuloses als grangers crèduls del desert? Les obres d'Alloulah eren políticament més correctes: tenien un tipus de moral que podíem reconèixer com a moral i que es podien traduir fàcilment al francès. En tot cas, tant si representava les necessitats del poble com si no, el rondallaire, el Rauei, era escoltat per públics que no sabien ni llegir ni escriure. La literatura escoltada que es basa en la memòria ha de deixar pas a les llibreries i a les bases de dades. Pertany al passat llunyà.

Aquesta és la naturalesa del progrés. Totes les professions es tornen redundants, o si més no canvien envers una cosa similar al teatre col·lectiu d'Alloula, The May 5 Theatre Group, que va fundar l'any 1989 per representar la seva obra, *El-Litham* (La màscara), que tracta de l'abús que la legislació dels sindicats feia tenint els rondallaires en minoria, deixant que la tradició coixegés. Potser tot això el va portar a desenvolupar el paper del rondallaire en les seves últimes obres, incloent-hi el seu projecte cultural internacional, *Utopia 93*, que no va completar mai. L'11 de març de 1994, durant el mes sagrat del Ramadà, dos assassins li van disparar al cap: o bé eren fonamentalistes o bé el van confondre amb un altre. Va tenir temps de pronunciar les paraules *Per què?* abans que se l'emportessin a l'hospital on va morir al cap de tres dies; una víctima primerenca de la guerra civil d'Algèria, que des d'aleshores s'ha cobrat centenars de vides.

Alloulah tenia la gràcia de realitzar allò que va poder aprendre dels rondallaires, encara que les universitats a què em vaig apropar no pensaven

que fos gaire important enregistrar i recopilar els contes que explicaven el Rauei i els seus col·legues. S'han d'esprémer la imaginació per recordar que els seus antecessors, que venien del desert, els van portar les històries que formaren la mentalitat occidental, l'antic testament, les llegendes homèriques i, més tard, a través del Hakawati, el rondallaire urbà, *Les mil i una nits*. Tot això, tal com hagués apuntat Alloulah, il·lustra l'ambigua naturalesa del progrés perquè, podrà Internet i aquests tipus d'avenços tecnològics occidentals igualar mai la influència d'aquests homes vells inspirats, il·literats i possiblement bojos?

I, pot aquest ritu del passatge del desert del Sàhara en el poble global de Marshall McLuhan descriure exactament el progrés? El desert de qui? Quin futur?